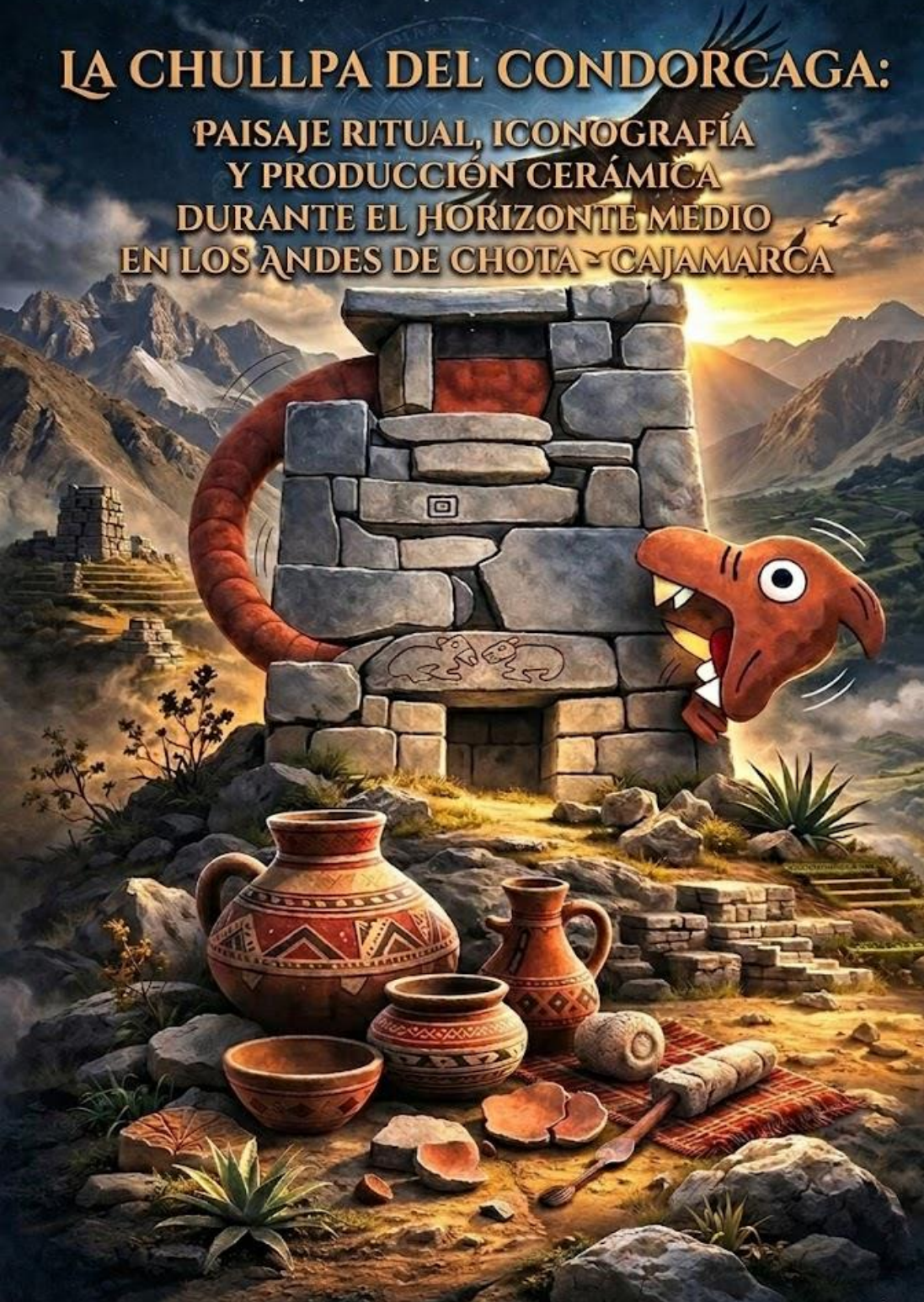


LA CHULLPA DEL CONDORCAGA:

PAISAJE RITUAL, ICONOGRAFÍA
Y PRODUCCIÓN CERÁMICA
DURANTE EL HORIZONTE MEDIO
EN LOS ANDES DE CHOTA-CAJAMARCA



**LA CHULLPA DEL CONDORCAGA:
PAISAJE RITUAL, ICONOGRAFÍA Y
PRODUCCIÓN CERÁMICA DURANTE EL
HORIZONTE MEDIO EN LOS ANDES DE
CHOTA-CAJAMARCA**

© 2026, Juan Tapia

Imagen de portada: [Figura zoomorfa rodeando la chullpa]

Las imágenes del Museo Larco – Lima, Perú se reproducen con fines educativos según los términos de uso de su catálogo en línea. Crédito: "Museo Larco – Lima, Perú".

Las imágenes del MALI – Museo de Arte de Lima proceden de ARCHI - Archivo Digital de Arte Peruano y se reproducen con fines de investigación, según los términos de uso del archivo.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento que tengan fines lucrativos, este texto persigue fines educativos y culturales.

Chota, 2026

*Que este trabajo sea un pequeño grano de arena en la larga
tarea de conocer, valorar y proteger el patrimonio arqueológico
de Chota y de todo el Perú.*

El presente estudio constituye una investigación independiente basada en análisis comparativo, revisión bibliográfica y registro no invasivo. Su propósito es aportar hipótesis y elementos de discusión que contribuyan al debate académico regional.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: CONTEXTO GEOGRÁFICO.....	10
CAPÍTULO II: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	28
CAPÍTULO III: ESTUDIOS PREVIOS	68
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE FRAGMENTOS DE CERÁMICA	78
CAPÍTULO V: INTERPRETACIONES Y CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA.....	147

INTRODUCCIÓN

La Chullpa de Condorcaga constituye uno de los testimonios arquitectónicos y simbólicos más relevantes del paisaje arqueológico de la sierra norte del Perú. Ubicada en el distrito y provincia de Chota, departamento de Cajamarca, esta estructura funeraria se inserta en un entorno de fuerte significación topográfica, visual y cultural, articulado con otros espacios arqueológicos de la zona.

En los últimos años, el sitio ha experimentado un proceso progresivo de deterioro. Aunque no se ha determinado con precisión si el colapso parcial de algunos sectores responde a intervenciones humanas directas o al desgaste natural agravado por el uso indebido del espacio, resulta evidente que se ha producido una pérdida significativa de patrimonio cultural. Esta situación pone en relieve la necesidad de fortalecer las estrategias

de protección, investigación y puesta en valor del complejo arqueológico, garantizando su conservación sostenible.

Más allá de su estado actual, la Chullpa de Condorcaga ofrece un campo de estudio particularmente sugerente para el análisis iconográfico y tecnológico. Los relieves tallados en sus bloques pétreos presentan una complejidad formal que remite a tradiciones simbólicas ampliamente difundidas en los Andes prehispánicos. La presencia de representaciones zoomorfas, antropomorfas y escenas compuestas sugiere la existencia de un programa iconográfico estructurado, cuya interpretación requiere una aproximación comparativa e interdisciplinaria.

Asimismo, los materiales cerámicos asociados al sitio permiten explorar dinámicas de producción y circulación tecnológica durante el Horizonte Medio. Si bien la muestra analizada es limitada, los rasgos observados plantean la posibilidad de procesos locales de experimentación y adaptación técnica, lo que invita a

revisar modelos excesivamente centralistas sobre la innovación alfarera en la región andina.

El presente estudio tiene como objetivo analizar de manera sistemática la iconografía y la producción cerámica vinculadas a la Chullpa de Condorcaga, situándolas dentro del marco cronocultural del Horizonte Medio en la sierra norte. Para ello, se emplea una metodología basada en la descripción formal detallada, la comparación interregional y el análisis tecnológico de los fragmentos cerámicos recuperados en superficie.

Este trabajo no pretende ofrecer conclusiones definitivas, sino formular hipótesis fundamentadas que contribuyan al debate académico sobre la dinámica cultural de Chota en el periodo prehispánico. En este sentido, la investigación busca aportar elementos que permitan comprender la agencia local en la construcción de identidades simbólicas y tecnológicas,

destacando la importancia de los contextos serranos en los procesos históricos andinos.

CAPÍTULO I: CONTEXTO GEOGRÁFICO

Ubicación geográfica

El nombre "Churucancha" asignado originalmente a la chullpa por Ruth Shady se debió a un criterio de administración territorial de la época (Hacienda de Churucancha), y no a la ubicación geográfica real del monumento (Shady & Rosas, 1976). La ubicación exacta de la chullpa son las siguientes coordenadas: 6°30'44.2"S 78°43'26.3"W.

La quebrada Vizcamayo actúa como límite natural entre los distritos de Lajas y Chota. **Churucancha** se encuentra en el margen derecho, mientras que el complejo arqueológico y la Chullpa de Condorcaga se asientan en el margen izquierdo, en territorio de la comunidad de **Chuyabamba** a aproximadamente 165 metros al este de la quebrada, por lo que es incorrecto seguir llamándola chullpa de Churucancha (Lajas)

ya que en la actualidad el margen izquierdo ya no pertenece a dicha hacienda.

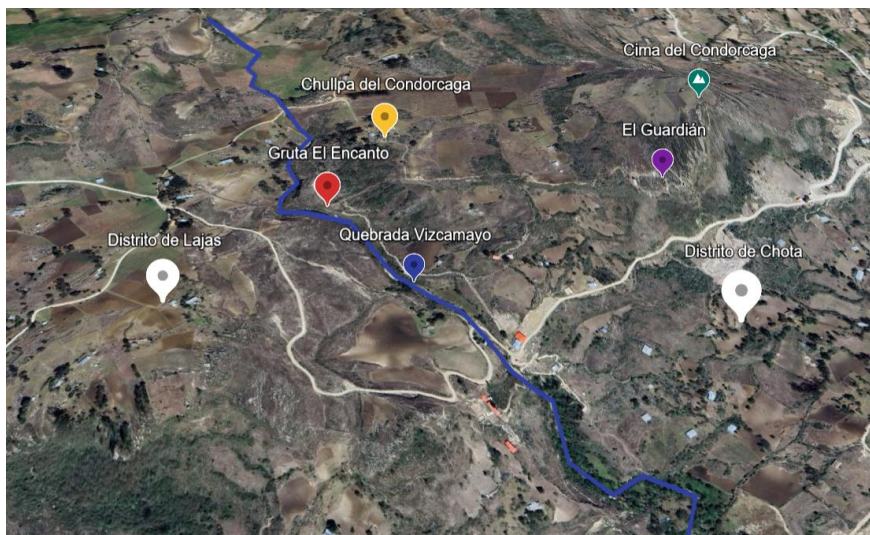


Imagen 1: Ubicación geográfica del Condorcaga

Elementos asociados

- i. *Cerro Condorcaga*: a unos 520 metros en línea recta desde la chullpa se ubica la cima del cerro Condorcaga. El nombre proviene de dos voces quechuas: kuntur (cóndor) y qaqa (peña), es decir, “la peña del Cóndor” (Calvo, 2022) (Intor,

2010). En sentido estricto, esta denominación resulta más precisa que la de “cerro”, ya que geográficamente corresponde a una peña o promontorio rocoso.

La vertiente que mira hacia la cuenca del chotano presenta un profundo acantilado de aproximadamente 150 metros de altura (imagen 3). Sin embargo, esta misma característica — su condición de peñasco con abundante material pétreo— constituye hoy una amenaza, pues la extracción constante de piedras en la base de dicha peña por parte de pobladores genera un progresivo debilitamiento estructural. De continuar esta práctica, podría producirse un derrumbe significativo debido al “aflojamiento” de su base, poniendo en riesgo la integridad de esta formación natural.

El topónimo sugiere que pudo haber sido un lugar frecuentado por cóndores o que los antiguos habitantes le atribuyeron una forma o simbolismo asociado a esta ave. En

la cima se ha registrado una notable concentración de fragmentos cerámicos (tiestos) dispersos en superficie. Estos restos se encuentran expuestos al pisoteo del ganado y de los visitantes, algunos de los cuales suelen recoger fragmentos como recuerdo, lo que contribuye al deterioro y pérdida del contexto arqueológico.

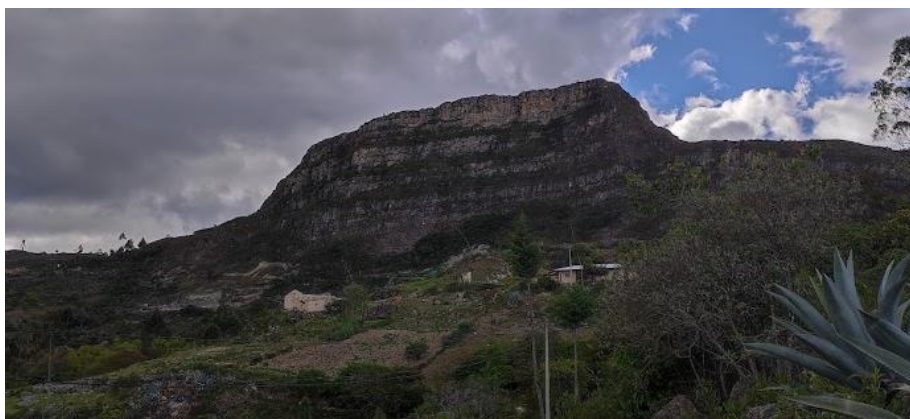


Imagen 2: Vista del Condorcaga



Imagen 3: Vista del acantilado del Condorcaga

- ii. *Quebrada Vizcamayo*: En un recorrido de noroeste a suroeste, y a aproximadamente 165 metros al este de la chullpa, se localiza la quebrada Vizcamayo (imagen 4), la cual constituye el límite natural entre los distritos de Chota y Lajas. Chota se sitúa en la margen izquierda — donde se concentra el área de estudio—, mientras que Lajas ocupa la margen derecha.

Se trata de una quebrada estacional, que presenta caudal únicamente durante los periodos de lluvias intensas. A unos 530 metros de la chullpa, en dirección suroeste, el curso de agua desciende formando una cascada notable (imagen 5), la cascada Vizcamayo.

El origen del topónimo “Vizcamayo” ha sido objeto de diversas interpretaciones. Algunos autores proponen que deriva de un acortamiento de *vizcacha* (roedor andino) y *mayo* (río, en quechua), aludiendo posiblemente a la presencia de estos animales en la zona. Otros sostienen que la denominación original habría sido *Vilcamayo*, compuesto por *vilca* (sagrado) y *mayo* (río), es decir, “río sagrado”. Finalmente, existe la hipótesis de que provenga de *Viscat*, término de origen incierto pero documentado como topónimo en otras zonas.

Considerando el contexto histórico y geográfico del área, la interpretación que lo vincula con *Vilcamayo* —“río sagrado”— resulta la más consistente.



Imagen 4: Punteado azul indica el recorrido de la quebrada Vizcamayo



*Imagen 5: Estacional catarata Vizcamayo, donde
hoy en día se han instalado juegos de aventura*

- iii. *Gruta*: A unos 200 metros en dirección suroeste de la chullpa, sobre el acantilado que forma la quebrada Vizcamayo, se localiza una gruta o caverna conocida actualmente como “El Encanto” (Imagen 6). Francisco Cadenillas Gálvez (Cadenillas Gálvez, 1937 [republicado en 1991]) la describe en los siguientes términos:

«A doscientos ocho y doscientos catorce metros respectivamente de la torre central; se encuentran las cavernas, que tienen una profundidad de diez y doce metros. Se observa en ellas las tumbas marcadas con piedras, en donde se encuentran restos humanos, junto con mallas de cabuya; asimismo, se distinguen los “Machayes” o lugares donde se colocaban los alimentos para las almas de los individuos muertos; abundan restos de alfarería fitomórfica y tubular; son verdaderas tumbas en común. (Cadenillas Gálvez, 1937 [republicado en 1991])»

No obstante, hasta el momento no se ha podido confirmar la existencia de una segunda gruta en el sector. Tampoco se han identificado restos de cerámica ni otros materiales arqueológicos en el interior de la caverna actualmente visible. Esto plantea varias interrogantes: si la supuesta segunda gruta pudo haber colapsado o quedado sellada —aunque no se advierten evidencias

claras de ello—, o si los materiales arqueológicos fueron extraídos producto de saqueos.

Cabe señalar que ningún otro autor menciona esta (o estas) cavernas en sus descripciones del sitio. Sin embargo, es ampliamente reconocido que las cuevas y cavernas ocuparon un lugar central en la cosmovisión andina, al ser consideradas *pacarinas*, es decir, lugares míticos de origen de los linajes o tribus (Rostoworoski, 1988), así como espacios de conexión con el *ukhu pacha*, el mundo de abajo.



Imagen 6: Interior de gruta El Encanto

- iv. *El Guardián*: A alrededor de 530 metros de la chullpa, en dirección sureste, se observa en la pared del cerro Condorcaga una formación rocosa que, al contemplarse desde determinado ángulo, presenta la apariencia de un rostro humano de perfil orientado hacia el valle del Chotano y su entorno inmediato (imagen 7 y 8).

Ningún autor ha mencionado hasta el momento esta figura de carácter pareidólico. No obstante, su presencia no puede ser obviada, pues suscita diversas interrogantes: ¿percibieron los antiguos habitantes de la zona la misma imagen? ¿pudo haber sido intervenida o tallada por quienes construyeron las estructuras de Condorcaga? ¿existen en su base evidencias de ofrendas u otros indicios de actividad ritual?

Solo una inspección directa y detallada del lugar permitirá determinar si se trata exclusivamente de una formación producto de la erosión natural o si presenta huellas de intervención humana. Asimismo, en caso de hallarse vestigios de ofrendas, podría plantearse la hipótesis de que haya sido considerado un espacio sagrado, tal vez concebido como el “guardián” del valle y del pueblo o como la personificación simbólica del cerro.



Imagen 7: Cuadrado rojo indica la ubicación de figura que asemeja un rostro

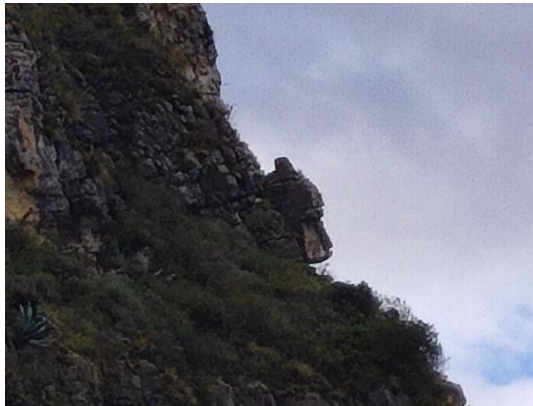


Imagen 8: El Guardián del Condorcaga

- v. *Cerro Iroz*: A 4,3 km al noreste de la chullpa se alza el gran cerro cerro Iroz, que alcanza los 3150 m s. n. m. Asimismo, a unos 450 metros sobre la chullpa.

El cerro ha sido considerado un lugar sagrado, debido a la notable presencia de fragmentos de cerámica en superficie, así como a su amplia visibilidad estratégica: desde su cima se dominan diversas localidades actuales de la sierra centro de Cajamarca.

Por su posición geográfica y características, es posible que este emplazamiento haya funcionado como un hito territorial, quizá marcando el límite entre las esferas culturales de los Huambos y los Caxamarca (Espinoza Soriano, 2019), (Tapia, CAPÍTULO II: De los límites del gran Señorío de los Huambos o Whampu, 2025).

vi. *Otras estructuras*: estructuras que ha sido descritas por otros autores que no se pueden verificar su existencia hoy en día.

- Tanto William Isbell (Isbell, 1997) como Ruth Shady y Rosas (Shady & Rosas, 1976) mencionan la presencia de estructuras que interpretan como posibles chullpas.
- Isbell señala: «*La chullpa, que parece haber estado sobre una plataforma baja con una construcción anexa a unos 2,5 m al este —quizás otra chullpa—...*» (Isbell, 1997).
- Por su parte, Shady y Rosas indican: «*A 100 m al sur del Área B [área de la chullpa] se hallan los restos de una construcción, muy destruida, cubierta con las piedras colectadas del área destinada a cultivo; de forma no*

determinada. Una piedra evidencia figuras talladas, pero está muy erosionada» (Shady & Rosas, 1976).

Respecto a esta última descripción, es necesario precisar que estos autores ubican la puerta principal al este, cuando en realidad se orienta hacia el sur. Esta discrepancia sugiere que lo que ellos describen como “*sur*” podría corresponder en realidad al oeste, lo que introduce dudas sobre la correcta localización de la estructura mencionada.

- Francisco Cadenillas Gálvez menciona la existencia de un conjunto de habitaciones: *«En el fondo de la meseta se distinguen ruinas de 29 habitaciones rectangulares, de 2 metros de ancho por 4 metros de largo, dispuestas una detrás de otra, con cierta similitud. La mayor parte de estas habitaciones, hechas con bloques de piedra, estaban destinadas indispensablemente como viviendas, donde*

habitaban los naturales. Las ruinas tienen ahora una altura de treinta a cuarenta centímetros; la vegetación espesa no permite una mejor observación del terreno» (Cadenillas Gálvez, 1937 [republicado en 1991]).

Sin embargo, en la actualidad no es posible identificar con claridad estas estructuras. Además, el mismo autor atribuye una descripción idéntica de 29 recintos a un lugar que denomina “Chotmarka”, lo que abre la posibilidad de una confusión en la localización (Tapia, Capítulo III: Incongruencias Territoriales y la Refutación del Topónimo Chotmarca, 2025).

Asimismo, Cadenillas señala que, a tres metros exactos de la torre (chullpa), se encontraba una cista «*de cuatro metros de largo por un metro sesenta de ancho y noventa centímetros de profundidad, cubierta tanto en su parte interior como en sus paredes con piedra pequeña labrada.*

Cuatro grandes bloques de piedra la cubren, encontrándose dentro huesos humanos, esqueletos completos. Parece que este lugar fue el sitio de castigo para los prisioneros de las tribus vencidas, o tal vez, por su proximidad a la torre, señale la tumba de caciques o curacas» (Cadenillas Gálvez, 1937 [republicado en 1991]).

Esta estructura podría corresponder a la mencionada por Isbell o, alternativamente, a otra construcción ubicada al oeste de la chullpa a una distancia aproximada similar. No obstante, debe considerarse que durante los trabajos de acondicionamiento turístico del sitio algunas estructuras pudieron haber sido alteradas, dañadas o modificadas, lo que dificulta su identificación precisa en el presente.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

A continuación, se presenta un análisis detallado de cada unidad iconográfica documentada en los paramentos de la chullpa. Para cada relieve, se seguirá una estructura tripartita: primero, una **descripción** de sus características visuales y técnicas; segundo, una **comparación interregional** que busca paralelos formales en el arte prehispánico de los Andes; y tercero, una **interpretación hipotética** de su posible significado, basada en el contexto andino más amplio.

Paramento Sur:

Relieve 1: Figuras Zoomorfas Enfrentadas



*Imagen 9: Figuras en relieve sobre el dintel del ingreso
del primer piso*

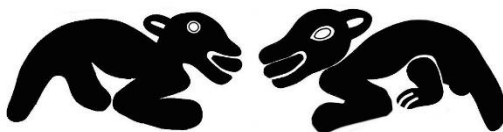


Imagen 10: Dibujo esquemático de imagen 9

Descripción: El relieve presenta una composición especular de dos figuras zoomorfas en perfil absoluto, dispuestas simétricamente una frente a la otra. Los cuerpos son macizos y semicurvos, con extremidades flexionadas que sugieren una

postura de acecho. Ambas figuras muestran fauces abiertas y ojos circulares concéntricos. Se observan diferencias entre ambas: la figura de la derecha presenta una cola más larga y descendente, y un bulto en la zona ventral, mientras que la de la izquierda tiene una cola un poco más corta y gruesa, aunque estas diferencias pueden ser consecuencia del desgaste sufrido. El relieve, parece estar ejecutado mediante la técnica de percusión o abrasión y se ubica sobre el dintel del acceso principal.

Comparación interregional: La composición especular es un principio recurrente en el arte andino, conocido como *yanantin*, que simboliza la dualidad complementaria. Morfológicamente, las figuras presentan rasgos diagnósticos de la familia de los félidos (cuerpo macizo, postura de acecho) y los cánidos o zorros (hocico más alargado, cola poblada). Esta dualidad felino-cánido ha sido identificada en la iconografía de tradiciones como Pucará y Tiwanaku, donde a menudo representan opuestos complementarios (cielo/terra, puna/valle).

Interpretación hipotética: La ubicación del relieve en el dintel, un umbral de paso, refuerza la idea de una dualidad protectora. Las figuras enfrentadas podrían actuar como guardianes simbólicos del acceso, personificando fuerzas complementarias. La diferenciación morfológica y la posible representación de sexo (el bulto en la figura de la derecha) sugieren que la dualidad podría incluir un principio de complementariedad sexual o de especies, asociado a la fertilidad y el equilibrio cósmico.

La identificación taxonómica (felino vs. cánido) es **probable** pero no definitiva, dada la estilización de los rasgos. La interpretación como "guardianes del umbral" es fundamentada en la ubicación del relieve y contextos andinos comparables.

Relieve 2: figura cuadrangular concéntrica



Imagen 11: Cuadrado concéntrico

Descripción: Se trata de un diseño abstracto compuesto por un patrón concéntrico de cuadriláteros. Un cuadrado central de pequeño formato está inscrito dentro de un segundo cuadrilátero de mayores dimensiones y bordes suavizados. El bloque presenta severa meteorización y vandalismo contemporáneo con pintura blanca.

Comparación interregional: Los diseños de grecas y cuadrados concéntricos son comunes en la textilería y la cerámica andina,

particularmente en las culturas Tiwanaku y Wari, donde a menudo representan espacios sagrados o escalonados, posiblemente vinculados a la idea de planos cósmicos o terrazas agrícolas ceremonializadas.

Interpretación hipotética: El motivo podría representar de manera abstracta un espacio jerarquizado o un concepto de ordenamiento espacial. La concavidad de las formas sugiere una representación de niveles superpuestos, posiblemente aludiendo al Inframundo (el cuadrado interior) y el Mundo Terrestre (el cuadrado exterior), o viceversa. Su ubicación en la parte superior del paramento podría reforzar una asociación con planos celestes o superiores.

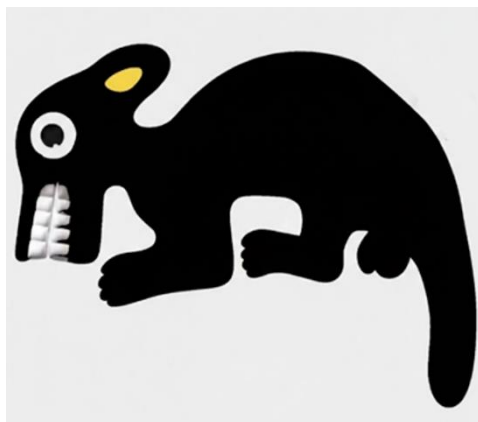
Pero esta interpretación cosmológica es **altamente hipotética** y especulativa, dado el carácter abstracto del diseño.

Paramento Este

Relieve 1: Unidad Iconográfica Zoomorfa



*Imagen 12: Representación de cánido o felino con oreja
en forma de pico*



*Imagen 13: Dibujo esquemático de imagen 12,
recalcando en amarillo oreja en forma de pico de
ave*

La pieza corresponde a un relieve de estilo formativo o regional, ejecutado mediante la técnica de percusión o abrasión sobre un soporte lítico natural. La superficie lítica presenta vandalismo contemporáneo (grafiti con pintura blanca y rayados, además que existe la costumbre de “aclerar” la imagen con piedras lo que produce desgaste y tergiversa la imagen original), lo que dificulta la lectura de la pátina original y pone en riesgo la integridad del surco arqueológico.

Descripción: Figura zoomorfa en perfil absoluto, con cuerpo de convexidad dorsal pronunciada y extremidades flexionadas. Presenta un ojo circular concéntrico de gran formato y una oreja de forma triangular El rasgo más distintivo es la exposición de la dentición, representada por bloques rectangulares. Las extremidades terminan en incisiones que sugieren garras y posee una cola larga y descendente. Se observa una pequeña protuberancia en la zona post-ventral.

Comparación interregional: La "boca agnatos" o fauces abiertas con dientes explícitos es un marcador convencional de ferocidad y poder, característico de representaciones felínicas en Chavín, Moche y Tiwanaku. La protuberancia ventral, de confirmarse como representación genital, encuentra paralelos en la cerámica Mochica, donde la representación explícita del sexo está asociada a narrativas de fertilidad y ritual.

Interpretación: La figura representa un depredador, muy probablemente un felino, en una actitud de poder o amenaza. La inclusión de un posible rasgo sexual podría individualizar al ser o vincularlo específicamente con la fertilidad y la propagación de la especie, dentro de un contexto de veneración a la fuerza depredadora como generadora de vida.

Relieve 2: Análisis de la Entidad Zoomorfa (Felino lunar)



Imagen 14: Felino lunar o animal rampante



Imagen 15: Dibujo esquemático de imagen 14, se ha coloreado para mejor detalle, de azul lo que parecer ser un

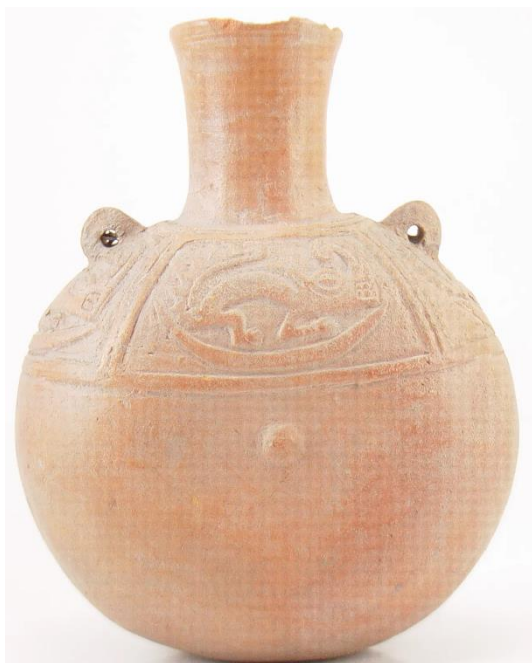
*objeto, de marrón el tocado, de amarillo la oreja en forma
de pico y de turquesa el ojo*



*Imagen 16: Animal lunar mochica (Museo Larco - Lima,
Perú). Se observan las similitudes con el animal o
felino lunar de la chullpa del Condorcaga,
especialmente en el ojo concéntrico, las volutas, las
garras, cola, también presencia de cresta.*



*Imagen 17: Botella Doble Cuerpo Asa Puente Cintada
Silbadora Santa-Recuay (Museo Larco - Lima, Perú). Se
observa dos felinos lunares similares a los del
Condorcaga*



*Imagen 18: Cántaro Huari Norteño (Museo Larco -
Lima, Perú). Se observa felino lunar*



*Imagen 19: Cántaro Cara Gollete Huari Norteño
(Museo Larco - Lima, Perú). Se observa felino
rampante o lunar*



*Imagen 20: Adorno corporal / Elemento de la vestimenta
Medallón Chimú (Museo Larco - Lima, Perú). Felino
lunar en el centro*



*Imagen 21: Botella gollete asa estribo con representación
de personaje zoomorfo (felino rampante) (Museo Larco -
Lima, Perú)*



Imagen 22: Ser Mitológico Decapitador Mochica (Museo Larco - Lima, Perú). Se observa similitudes con la chullpa y además se aprecia que lleva un cuchillo ceremonial que se podría extrapolar al felino lunar del Condorcaga

Descripción: Figura en perfil con marcada convexidad dorsal. Cabeza proporcionalmente grande con ojo concéntrico. El hocico termina en una voluta y la boca, con dentición expuesta, tiene comisuras que se transforman en espirales. Posee una oreja triangular-lanceolada. La cola termina en una voluta ascendente.

Un rasgo singular es que la extremidad anterior sostiene un elemento ovoide o alargado, interpretable como el mango de un cuchillo o una ofrenda.

Comparación interregional: Este relieve presenta una alta densidad de paralelismos con la iconografía Mochica, específicamente con la figura conocida como "Felino Lunar" o "Animal Lunar" (Imágenes 16-22). Las similitudes incluyen el ojo concéntrico, las volutas en el hocico y comisuras, las garras, la postura corporal y la presencia de un objeto en la mano (a menudo un cuchillo ceremonial tumi en las representaciones Mochica). También guarda relación con representaciones de seres decapitadores (Imagen 22).

Interpretación hipotética: La figura puede identificarse tentativamente como una variante regional del "Felino Lunar", una deidad o ser mítico recurrente en la costa norte, asociado a la noche, el agua, la fertilidad y el sacrificio ritual. El objeto que

sostiene, por analogía, sería un cuchillo ceremonial, vinculándolo con prácticas de decapitación o sacrificio, posiblemente como parte de un ritual de renovación. La presencia de este ser en el altiplano sugiere la circulación de imágenes y conceptos religiosos a larga distancia, o la adopción local de un ícono poderoso.

La similitud formal con el "Felino Lunar" Mochica es muy alta y convincente. La identificación del objeto como un tumi es probable. La interpretación como una deidad asociada al sacrificio es consistente, dado el corpus comparativo. La certeza sobre su significado específico en el contexto local de Condorcaga es media, ya que pudo haber sido resignificado.

Relieve 3: Especimen Zoomorfo en Actitud de Reposo

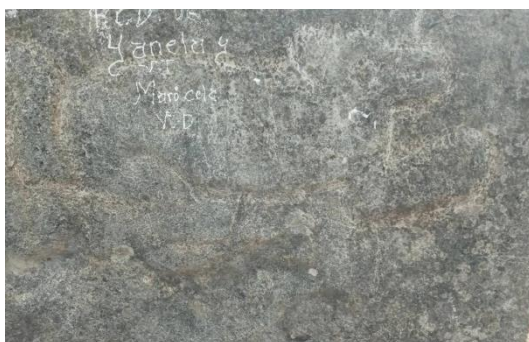


Imagen 23: Figura zoomorfa que mira al norte

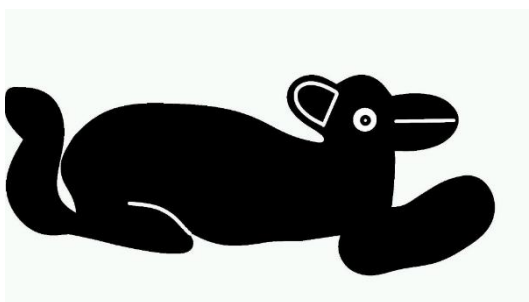


Imagen 24: Dibujo esquemático de imagen 23

Descripción: Figura zoomorfa en posición de decúbito ventral, en perfil absoluto. Presenta una oreja sub-rectangular erguida y un ojo circular concéntrico. El hocico es prognato y truncado, sin dentición expuesta. La cola se curva hacia arriba en forma de "S" invertida.

Comparación interregional: La postura de reposo o "esfinge" es común en representaciones de camélidos y cánidos en el arte rupestre y la cerámica formativa. La cola en forma de "S" es un rasgo diagnóstico para ciertas representaciones de felinos o zorros en actitud vigilante pero relajada.

Interpretación hipotética: Se trataría de un animal en estado de alerta, pero no de acecho. La ausencia de rasgos de ferocidad (como dientes) sugiere que no es una representación de un depredador en su faceta temible, sino quizás de un animal compañero, un auxiliar chamánico en reposo, o una especie local (zorro andino) representada en su comportamiento natural.

Técnica de Ejecución: Los surcos fueron logrados mediante desgaste mecánico (abrasión), aprovechando la rugosidad natural de la roca.

Estado de Alteración: Al igual que en los registros anteriores, se observa un impacto antrópico (causado por el huamno)

contemporáneo severo. La superficie arqueológica ha sido vandalizada con inscripciones en pintura blanca ("R.C.D: De Yanela y Maricela"), las cuales se superponen directamente sobre el grabado prehispánico.

Relieve 4: Representación Antropomorfa y de Tocados



*Imagen 25: Rostro antropomorfo con aparente tocado o
apéndice posterior*

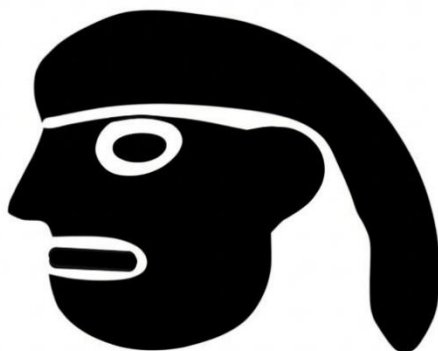


Imagen 26: Dibujo esquemático de imagen 25



Imagen 27: Huaco retrato moche, expuesto en el museo Larco de Lima. Se aprecia tocado o turbante que sale de la parte posterior y se podría comparar del apéndice de la imagen 25.

Descripción: Cabeza humana estilizada de perfil. Presenta nariz aguileña y labios gruesos. Sobre la cabeza porta una banda horizontal que se extiende hacia la parte posterior en una caída curva, formando un tocado o apéndice.

Comparación interregional: La morfología del rostro y, especialmente, el tipo de tocado con banda y caída posterior, encuentra un paralelo directo en los "huacos retrato" Mochica (Imagen 27), donde los personajes de élite portan turbantes o vinchas con extremos que cuelgan detrás de la nuca. Este tipo de tocado es un marcador de estatus.

Interpretación hipotética: Se trataría de la representación de un personaje de alto rango, posiblemente un señor o sacerdote. Su ubicación a ras del suelo, posterior al "felino lunar", podría indicar una relación jerárquica o narrativa con esta deidad, quizás como un devoto, un sacerdote que porta la parafernalia del culto o un antepasado divinizado.

Paramento Norte

Imagen 1: "Escena de Interacción Antropo-Zoomorfa"



Imagen 28: Figura donde ser antropomorfo es picoteado por aves



Imagen 29: Representación esquemática de imagen 28



Imagen 30: Botella Escultórica Mochica (Museo Larco - Lima, Perú). Se aprecia a humano siendo devorado o atacado por aves

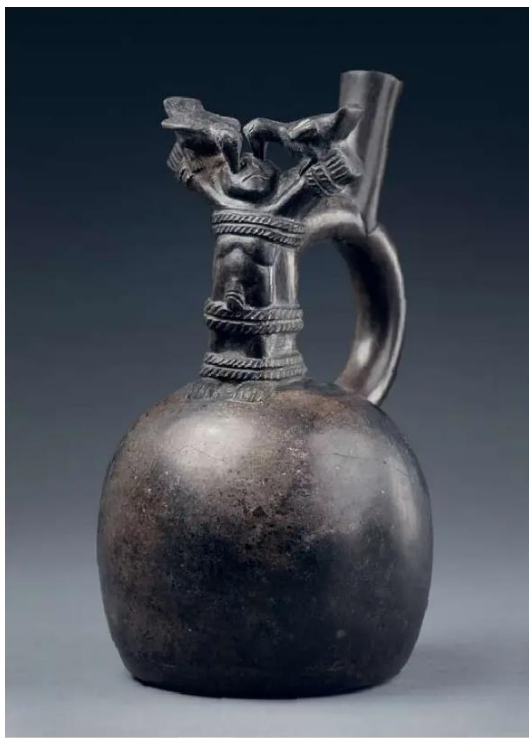


Imagen 31: Supliciado (Archivo Digital de Arte Peruano - Museo de Arte de Lima, Donación Petrus Fernandini – Foto: Daniel Giannoni), botella de asa estribo de cerámica Mochica (fases III o IV) que muestra a un prisionero desnudo y atado.

La pieza presenta una composición multiescalar que destaca por su carga simbólica y su relación con rituales de sacrificio o

transformación, comunes en las culturas del Periodo Formativo y desarrollos regionales posteriores.

Descripción: Composición que integra una figura antropomorfa central y tres entidades ornitomorfas. El humano, de torso frontal y brazos flexionados en alto, porta un pectoral semilunar. Dos aves se posicionan sobre su cabeza en actitud de picoteo.

Comparación interregional: Esta escena presenta una correlación casi idéntica con la iconografía Mochica de "prisioneros" o "suplicados" (Imágenes 30 y 31). En estas representaciones, se muestra a individuos desnudos y atados siendo picoteados por aves de rapiña, en un castigo ritual asociado a la exposición de cuerpos. El pectoral del personaje en Condorcaga, sin embargo, sugiere un estatus elevado, diferenciándolo de un simple prisionero.

Interpretación hipotética: La escena probablemente representa un ritual de sacrificio o castigo divino. Las aves, posiblemente

cóndores o buitres, actúan como agentes de transformación o de transporte del alma al más allá. La combinación del castigo con un pectoral de élite podría indicar un sacrificio de alto rango, un ritual de auto-sacrificio, o la representación de un mito donde un ser divino o héroe cultural es sometido a esta prueba. La postura de brazos elevados puede interpretarse como sumisión, súplica o éxtasis ritual.

La interpretación específica del ritual (castigo vs. sacrificio voluntario) es hipotética y sujeta a debate, pero la naturaleza ritual de la escena es muy clara.

Paramento Oeste

Relieve 1: Interacción Dorsal Zoomorfa"



*Imagen 32: Representación zoomorfa envolviendo
figura humana (detalle muy erosionado)*



Imagen 33: Representación esquemática de lo poco que diferencia en la imagen 32



Imagen 34: Tuerto con Felino Mochica. (Museo Larco - Lima, Perú). Se aprecia escena similar al de la chullpa

Esta pieza representa una escena compleja de interacción entre una entidad de carácter humanoide y un espécimen zoomorfo.

Descripción: Escena de interacción entre una entidad zoomorfa y una figura humana central. El zoomorfo, con cabeza de perfil, y fauces abiertas, envuelve o acecha por la espalda al sujeto humano, que presenta un rostro frontal de rasgos simples y brazos proyectados hacia abajo.

Comparación interregional: La composición de un felino acechando o abrazando a un humano por la espalda es un tema recurrente en el arte Mochica (Imagen 34) y Recuay. Esta iconografía se asocia comúnmente con el concepto de *alter ego* o de transformación chamánica, donde el felino actúa como un "doble" o auxiliar espiritual que guía o protege al chamán durante sus viajes al mundo de los espíritus.

Interpretación hipotética: La escena representaría un momento de transmutación o de encuentro con el animal de poder. El felino no estaría atacando al humano, sino envolviéndolo, transmitiéndole su fuerza o guiándolo. La pasividad del rostro humano refuerza la idea de que es el receptor de la acción, posiblemente un chamán en trance, cuyo espíritu está siendo acompañado o "montado" por su contraparte felina.

Registro Lítico y Conservación: la superficie presenta un estado de erosión severa y alteración antrópica (rayados modernos,

“aclaramiento” y grafitis blanquecinos) que dificultan la identificación de los surcos originales sin la ayuda de un esquema o dibujo interpretativo.

Relieve 2: "Escena de Transformación y Fauna Acuática"



Imagen 35: Imagen con tres tallados, dos zoomorfos y uno antropomorfo



Imagen 36: Representación esquemática de imagen 35

Esta pieza presenta una de las composiciones más dinámicas del conjunto, integrando elementos antropomorfos con fauna local en una posible narrativa de carácter mítico o chamánico.

Descripción: Composición multiescalar. En la parte superior, una figura de primate en perfil dorsal con torsión cefálica frontal, brazo sinuoso y cola arqueada y levantada. En el nivel inferior, se distingue un ave de perfil (posiblemente un pato) y, en el extremo derecho, una cabeza antropomorfa independiente e invertida.

Comparación interregional: La presencia del mono es un indicador de interacciones de larga distancia, ya que no es una especie local de la sierra cajamarquina. Su representación, junto con un ave acuática y una cabeza invertida, evoca temas de unión de opuestos (selva/agua, cielo/tierra, vida/muerte). La cabeza invertida es un motivo recurrente en el arte Moche y Recuay para indicar individuos muertos, cautivos o en estado de transformación.

Interpretación hipotética: La escena podría narrar un mito de origen vinculado al agua, o una narrativa chamánica de viaje entre diferentes planos ecológicos y cósmicos. El mono, proveniente de los yungas (selva alta), representa el oriente y lo exótico; el ave, el mundo acuático; la cabeza invertida, el inframundo o también podría un antepasado o el ser humanoide que aparece en el paramento este y norte. La composición, en su conjunto, podría ser una representación sintética de la cosmovisión local, que integra diferentes pisos ecológicos y estados del ser.

Estado de Conservación y Alteración:

El bloque exhibe una erosión diferencial donde las líneas del esquema son poco perceptibles bajo luz natural directa.

Al igual que el resto del complejo, este bloque sufre de vandalismo contemporáneo severo. Se observan grafitis realizados con tiza o pintura blanca que se superponen a los bloques superiores, poniendo en riesgo la lectura contextual de la pieza iconográfica.

Esta imagen es importante para entender la cosmovisión local, ya que rompe con el aislamiento de las figuras individuales (al igual que la del paramento norte) para presentar una escena de interacción que podría estar narrando un mito de origen o una relación ritual con el agua y sus especies

Programa iconográfico y propuesta cronológica

La evidencia iconográfica registrada en los cuatro paramentos de la Chullpa de Condorcaga no parece corresponder a una acumulación fortuita de motivos. Por el contrario, la recurrencia temática, la disposición estratégica de ciertas imágenes y la coherencia compositiva sugieren la existencia de un **programa visual estructurado**, posiblemente articulado en torno a conceptos andinos de transición, dualidad y transformación ritual.

A partir del análisis formal, la comparación interregional y la evaluación de rasgos diagnósticos, es posible proponer una

aproximación cronológica basada en criterios de **estratigrafía estilística**.

Integración temática del conjunto

El examen de los relieves de los cuatro paramentos permite reconocer tres ejes iconográficos principales que articulan el monumento:

Dualidad y umbral (Paramento Sur) La composición simétrica del dintel, con figuras zoomorfas enfrentadas en disposición especular, remite a principios andinos de complementariedad (yanantin).

Interacción antropo-zoomorfa e identidad regional (Paramentos Este y Norte) Las escenas del denominado “felino lunar” y las representaciones de interacción entre humanos y aves constituyen los elementos comparativamente más significativos del conjunto. Estos motivos presentan analogías formales con repertorios iconográficos de tradiciones como Moche (fases III–V,

ca. 200–700 d.C.) y desarrollos serranos vinculados a Recuay, particularmente en rasgos como ojos concéntricos, fauces abiertas y posturas de suplicio o transformación. Más que evidenciar una filiación directa, estos paralelos indican la participación de Condorcaga en un horizonte simbólico compartido durante el primer milenio d.C., con posibles influencias que se extienden al Horizonte Medio.

Transformación y agencia ritual (Paramento Oeste) Las escenas de interacción dorsal y las posibles representaciones híbridas podrían aludir a procesos de transformación simbólica (por ejemplo, chamánica). Dado el estado de conservación y la ausencia de contexto estratigráfico, esta interpretación debe considerarse hipotética. Sin embargo, la complejidad compositiva sugiere que el sitio no fue únicamente un espacio funerario, sino también un escenario de representación ideológica vinculado al poder ritual.

Discusión cronológica

El análisis comparativo de los rasgos iconográficos permite acotar el horizonte temporal probable.

Fase principal de ejecución (200–700 d.C., Intermedio Temprano tardío): La mayoría de los motivos —especialmente el felino lunar, las fauces abiertas y las escenas de interacción con aves— encuentran paralelos más directos en repertorios Moche III–V y Recuay (ca. 200–600/700 d.C.), así como en desarrollos regionales cajamarquinos tempranos. Esta afinidad estilística sugiere que el núcleo del programa iconográfico se desarrolló durante el Intermedio Temprano tardío, en un contexto de interacciones interregionales previas a la expansión Wari.

Influencia o persistencia en el Horizonte Medio (ca. 700–900/1000 d.C.): Algunos rasgos (ojos concéntricos, volutas y posibles adaptaciones locales) podrían indicar continuidad o reelaboraciones durante el Horizonte Medio, coherentes con la

tradición Cajamarca Media (Cajamarca III) y con la circulación de motivos provinciales Wari en la sierra norte.

No se dispone de fechados radiocarbónicos directos asociados a los relieves. La propuesta se sustenta en:

- Comparación estilística con repertorios bien datados (Moche, Recuay, Cajamarca).
- Repetición de rasgos diagnósticos.
- Coherencia interna del programa iconográfico.
- Correspondencia con la evidencia cerámica del sitio (Horizonte Medio).

En este sentido, la atribución principal al Intermedio Temprano tardío (con posible persistencia/reutilización en el Horizonte Medio) debe considerarse una hipótesis bien fundamentada, pero susceptible de revisión ante nuevos datos (excavaciones, dataciones absolutas o análisis de pátina/líquenes).

Con esto el conjunto iconográfico de Condorcaga sugiere que la región de Chota participó activamente en los procesos simbólicos del primer milenio. Más que una periferia receptora, el sitio evidencia una apropiación selectiva y reelaboración local de motivos ampliamente difundidos en los Andes norte. Las divergencias cronológicas propuestas por autores en estudios anteriores (capítulo siguiente) podrían explicarse por el análisis fragmentario de los relieves. Considerados como un programa unitario, los datos apuntan hacia un desarrollo regional coherente con el Intermedio Temprano tardío y su interacción con esferas de influencia interregional, extendiéndose posiblemente al Horizonte Medio.

CAPÍTULO III: ESTUDIOS PREVIOS

Cadenillas Gálvez

Cadenillas Gálvez realizó en 1937 las primeras descripciones conocidas de esta chullpa. No obstante, su trabajo debe utilizarse con cautela como antecedente, pues mezcla observaciones aparentemente directas con representaciones que hoy resultan problemáticas, ya sea por alteraciones posteriores del sitio o por posibles confusiones del propio autor.

Por ejemplo, señala que *“hacia el lado sur, sobre la puerta [hay] dos vizcachas, colocadas simétricamente...”*. Sin embargo, en el dibujo correspondiente no representa dichas vizcachas, sino lo que parece ser la figura de un personaje inca, al que describe como: *“La cabeza del cacique que lleva las insignias de su mando, llauta, es sin duda alguna la representación del jefe de la tribu...”*. Asimismo, en el texto menciona que la chullpa poseía dos accesos, pero en su ilustración solo consigna uno. También refiere la presencia de

“unas 20 piedras más o menos grandes...”, mientras que en su representación gráfica estas aparecen como bloques de pequeñas dimensiones (Cadenillas Gálvez, 1937 [republicado en 1991]).



Imagen 37: Fragmento de la representación que hace Cadenillas Galvez de la chullpa, se observa incongruencia en el tallado, la disposición de la entrada y piedras

Más allá de estas discrepancias, su trabajo puede considerarse la primera descripción formal del monumento. Aunque varios de los elementos mencionados ya no pueden corroborarse en la actualidad, el autor registra la existencia de 29 habitaciones, dos cavernas (de las cuales hoy solo es visible una) y una cista.

En cuanto a su interpretación cultural, Cadenillas Gálvez adscribió el sitio a la influencia Chavín y lo caracterizó como un asentamiento defensivo de altura: “...tribu que vivió en la altura, para dominar el valle fértil; que buscó el peñasco estéril junto a las nubes, como seguro baluarte para defender la tierra codiciada probablemente por otros pueblos. (Cadenillas Gálvez, 1937 [republicado en 1991])”

Shady y Rosas

Son ellos quienes denominan a este sitio como **chullpa de Churucancha** en 1977, debido a que, en ese entonces, el área formaba parte de la hacienda homónima. Así lo consignan:

“Extenso sitio arqueológico, ubicado en la hacienda del mismo nombre, a 15 km al noroeste de la ciudad de Chota” (Shady & Rosas, 1976).

Proponen, además, una división del conjunto en tres sectores: el área del cerro (A), el área de la chullpa (B) y un tercer sector (C), este último descrito de manera sucinta debido a su estado de destrucción.

En su análisis de las chullpas del valle del chotano, las clasifican en dos grupos (A y B). En cuanto a los relieves de la chullpa, señalan que corresponden a bajorrelieves, ubicando la chullpa de Condorcaga dentro del grupo B. Indican que estos relieves presentan rasgos vinculados a la cultura Recuay. No obstante, también advierten que la escena del hombre devorado por aves se menciona en contextos asociados a la cultura Gallinazo y en las huacas de Moche. Asimismo, el motivo del “felino lunar”, según Shady y Rosas, se situaría dentro de las fases Moche I y II, por sus semejanzas estilísticas.

A partir de estas comparaciones, concluyen que la chullpa de Condorcaga corresponde “*al período de los Desarrollos Regionales, en su fase temprana*”, es decir, aproximadamente entre 200 a. C. y 500 d. C (Shady & Rosas, 1976).

Eduardo Rivera Zúñiga

Arquitecto de profesión, en el año 1986 realiza notables representaciones gráficas de la chullpa de Condorcaga (empleando también la denominación que considero correcta). Su análisis se centra principalmente en la escena del personaje atacado o devorado por aves, comparándola con relieves del altar mayor del Qoricancha, en Cusco. Con base en estas comparaciones, propone una cronología entre 600 a. C. y 100 a. C (Zuñiga Rivera, 1986).

William Isbell

William Isbell señala en 1991: “*La chullpa de Condorcaga* [nombre que considero el correcto] *se encuentra en la ladera norte del valle*

de Chotano, lo suficientemente alejado del borde del valle como para obstruir la vista panorámica de la cuenca...” (Isbell, 1997).

Según su análisis, la escena de las aves atacando a un personaje humano habría quedado inconclusa; por ello sostiene que *“esta figura se comenzó a construir en una etapa tardía de la historia del uso de la chullpa y que el monumento fue abandonado antes de que se completara la representación”*. A partir de esta observación, propone que no todas las imágenes corresponden a un mismo momento cronológico (Isbell, 1997).

Vincula la iconografía con las tradiciones Moche y Recuay del Período Intermedio Temprano, etapa en la que también sitúa la mayoría de los relieves. Sin embargo, distingue una figura particular que describe como *“un animal con una oreja caída, posiblemente otro felino o quizás un perro o zorro, similar a ciertas figuras de Recuay. Su distintiva oreja recuerda a la oreja caída del Horizonte Medio...”* (Isbell, 1997).

Desde mi apreciación, esa supuesta “oreja caída” podría interpretarse más bien como el pico invertido de un ave, lo que conferiría a la figura un simbolismo asociado al mundo de arriba (Hanan Pacha) (Museo-Larco, 2020). Esta lectura también explicaría su ubicación por encima de otras imágenes, en una posición jerárquica.

Isbell concluye que las chullpas que denomina del valle Chota–Cutervo se datan “...en la segunda mitad del Período Intermedio Temprano, muy probablemente entre 200 y 500 d. C.” (Isbell, 1997).

Pedro Alarcón Vásquez

Formado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, señaló en 1991 la existencia de dos chullpas en la misma zona. No obstante, todo parece indicar que se trata de una confusión derivada de la información proporcionada por Cadenillas Gálvez, ya que para una de ellas reproduce la imagen publicada por dicho autor, mientras que para la segunda menciona características

dimensionales idénticas y una ubicación al noroeste del cerro Condorcaga (donde se encuentra la única chullpa en pie del Condorcaga), sin aportar mayores elementos diferenciadores (Alarcón Vasquez, 1991).

Alarcón Vásquez documenta además un hecho sumamente grave que evidencia la destrucción sistemática del monumento. Señala que, según informes verbales de la Directora de la Escuela Normal de Chota y por el evidente estado de depredación, un bloque paralelepípedo de 1,20 m de largo por 0,80 m de ancho y 0,30 m de espesor, decorado en alto relieve, fue extraído del lugar. Para retirarlo, se habría utilizado dinamita, fracturando la pieza y debilitando la estructura, lo que ocasionó el desprendimiento progresivo de otros bloques (Alarcón Vasquez, 1991).

Resulta alarmante que para obtener un solo elemento se haya recurrido al uso de explosivos, y más preocupante aún que este hecho esté vinculado a una institución que debería velar por la

protección del patrimonio chotano. En cuanto a la cronología, Alarcón Vásquez propone una datación en torno al 200 d. C (Alarcón Vasquez, 1991).

Edgar Bracamonte

Dirigió en 2021 investigaciones en cuatro conjuntos de chullpas en la zona de Chota, constituyendo hasta el momento el estudio más reciente. Señala que la mayoría de los tallados de la chullpa corresponden a relieves planos, con excepción de la imagen ubicada en el dintel, que clasifica como alto relieve. Asimismo, considera que la cabeza invertida, el ave, el mono y el felino devorando una cabeza presentan un tratamiento intermedio entre plano y alto relieve (Bracamonte & Maco, Arquitectura Funeraria en Chota: Características, decoraciones y conexiones regionales, 2021).

A partir del análisis del llamado “felino lunar” o animal rampante, propone una datación aproximada hacia el 650 d. C. Además, en

su estudio comparativo de otras chullpas del área, sugiere que las más tempranas se ubicarían entre 700 y 800 d. C., planteamiento que reconfigura las cronologías propuestas por autores previos, quienes situaban estos monumentos varios siglos antes (Bracamonte & Maco, *Arquitectura Funeraria en Chota: Características, decoraciones y conexiones regionales*, 2021), (Sipán, s.f.).

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE FRAGMENTOS DE CERÁMICA (TIESTOS)

Consideraciones metodológicas

El presente capítulo examina un conjunto de trece fragmentos cerámicos recuperados en superficie en la cima del cerro Condorcaga. No se realizaron excavaciones ni intervenciones estratigráficas; por tanto, el material carece de contexto controlado y su asociación temporal debe considerarse provisional.

La muestra es reducida y no necesariamente representativa del conjunto total de ocupaciones del sitio. En consecuencia, las interpretaciones aquí planteadas tienen carácter preliminar y deberán contrastarse mediante excavaciones sistemáticas, análisis petrográficos y estudios de procedencia de arcillas.

La identificación de pastas (caolín, arcilla rojiza, superficie reducida) y de engobes blancos se realizó mediante observación

macroscópica. Estas determinaciones deben considerarse presuntivas hasta contar con análisis mineralógicos o microscópicos.

Aun con estas limitaciones, el conjunto presenta coherencia tecnológica y estilística suficiente para situarlo tentativamente dentro del Horizonte Medio y, más específicamente, en relación con la tradición cerámica Cajamarca Media.

Análisis de fragmentos

Para el análisis de los distintos fragmentos se ha usado comparaciones con literatura variada: La cerámica caolín en la cultura Cajamarca (sierra norte del Perú): el caso de la fase Cajamarca Media (Watanabe, La cerámica caolín en la cultura Cajamarca (sierra norte del Perú): el caso de la fase Cajamarca Media, 2009), Proyecto de investigación de la Colección Reichlen – Cajamarca (Chirinos, 2019), Cultura Cajamarca (Escobedo, Blanca, & Cynthia , 2011), Dominio provincial wari en el

Horizonte Medio: el caso de la sierra norte del Perú (Watanabe, Dominio provincial wari en el Horizonte Medio: el caso de la sierra norte del Perú, 2019), Estudio de la Cerámica Cajamarca Tardía y de la Cerámica de estilos Huari del Área35, San José de Moro, valle de Jequetepeque (Prieto, Cusicanqui, & Fernandini, Estudio de la Cerámica Cajamarca Tardía y de la Cerámica de estilos Huari del Área35, San José de Moro, valle de Jequetepeque, 2007)La cerámica Cajamarca como evidencia de interacción social en Santa Rosa de Pucalá, valle medio de Lambayeque, durante el Horizonte Medio (Bracamonte, La cerámica Cajamarca como evidencia de interacción social en Santa Rosa de Pucalá, valle medio de Lambayeque, durante el Horizonte Medio, 2019)

CC-1

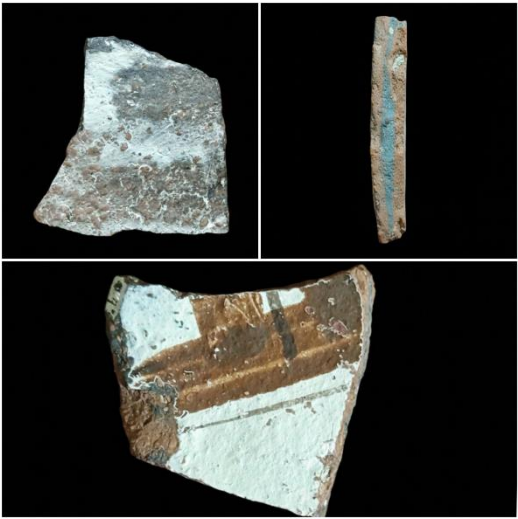


Imagen 38: Fragmento 1 en diversas vistas

Tabla 1:Características fragmento 1

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Borde
Grosor	4-5 mm

Pasta	Arcilla roja local, grano fino, cocción oxidante incompleta
Tratamiento superficial	Alisado
Decoración	Bandas horizontales paralelas y perpendiculares
Colores	Blanco + naranja/marrón
Forma inferida	Tazón de borde afinado, diámetro aproximado 14-16 cm
Tradición	Pastas alternativas experimentales
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	La combinación cromática blanco + naranja/marrón es la misma utilizada en la tradición Cajamarca sobre caolín, pero aquí

	aparece aplicada sobre pasta de arcilla roja local
--	--

Observación crítica: Paleta cromática: blanco + naranja/marrón sobre arcilla roja, esta paleta cromática también se usa sobre caolín.

CC-2



Imagen 39: Fragmento 2 en diversas vistas

Tabla 2:Características fragmento 2

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo
Grosor	5 mm
Pasta	Arcilla roja local
Tratamiento superficial	Alisado
Decoración	Bandas horizontales
Colores	Blanco + naranja/marrón
Tradición	Pastas alternativas experimentales
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	Misma técnica y paleta que CC-1

CC-3

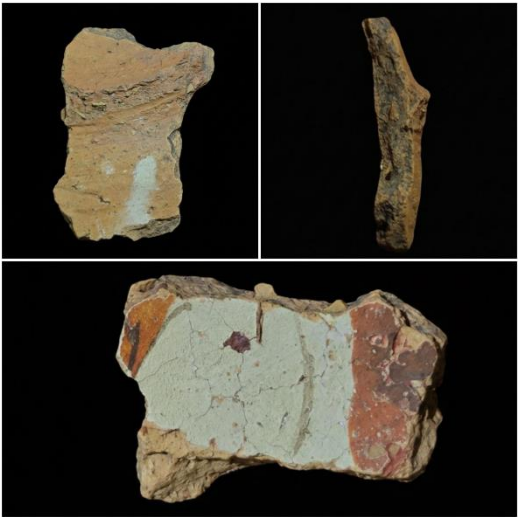


Imagen 40: Fragmento 3 en diversas vistas, aparentemente se trata de un segmento de base circular pero no se puede determinar por el desgaste

Tabla 3: Características fragmento 3

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Borde
Grosor	4 mm

Pasta	Arcilla roja local
Tratamiento superficial	Alisado
Decoración	Banda horizontal y línea circular
Colores	Blanco + naranja/marrón
Tradición	Pastas alternativas experimentales
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	Fragmento con desgaste que dificulta determinar la forma completa

CC-4



Imagen 41: Fragmento 4 en diversas vistas

Tabla 4: Características fragmento 4

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo
Grosor	5 mm
Pasta	Caolín blanco/crema, grano muy fino

Engobe	Engobe natural (la propia pasta de caolín funciona como superficie)
Tratamiento superficial	Alisado fino
Decoración	Chevron / diagonales
Colores de la decoración	Naranja/marrón sobre fondo crema
Forma inferida	Cuerpo de tazón
Tradición	Cajamarca Medio tradicional
Cronología	Horizonte Medio (Cajamarca III, 700-900 d.C.)

CC-5



*Imagen 42: Fragmento 5 en diversas vistas, se
aprecia una banda superior mostaza más clara que
el marrón debajo del naranja, además el borde
estaba decorado la mitad de naranja y la otra de
blanco*

Tabla 5: Características fragmento 5

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo
Grosor	5 mm
Pasta	Caolín
Engobe	Natural
Tratamiento superficial	Alisado
Decoración	Banda horizontal de 4 mm de ancho
Colores	Mostaza (amarillo-ocre, aproximadamente 10YR 6/8) sobre crema, combinado con naranja y marrón claro
Forma inferida	Cuerpo de tazón

Tradición	Cajamarca Medio experimental
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	El color mostaza no forma parte del repertorio cromático estándar de Cajamarca Medio, que utiliza predominantemente naranja y marrón. Su presencia sugiere experimentación local, posiblemente inspirada en paletas de la costa norte (Mochica Tardío) o centro (Nievería), donde los tonos amarillentos y ocre son más frecuentes

Importancia: hallazgo no muy común del color mostaza en cerámica de Chota. El color mostaza no es parte del repertorio cromático estándar de Cajamarca Medio. Indica experimentación local con nuevos colores, inspirada en la paleta costeña.

CC-6



Imagen 43: Fragmento 6 en diversas vistas

Tabla 6: Características fragmento 6

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Borde
Grosor	5 mm

Pasta	Caolín
Engobe	Natural
Tratamiento superficial	Alisado fino
Decoración	Ángulos rectos / marco geométrico
Colores	Naranja/marrón sobre crema
Forma inferida	Tazón de borde afinado
Tradición	Cajamarca Medio tradicional
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	Los ángulos rectos son un motivo común en Cajamarca Medio, aunque también aparecen en cerámica Wari. En este caso, la pasta y la paleta confirman su filiación Cajamarca

Observación: se puede pensar en wari, pero los ángulos rectos también son ubicuos en Cajamarca Medio.

CC-7



Imagen 44: Fragmento 7 en diversas vistas

Tabla 7: Características fragmento 7

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo

Grosor	4 mm
Pasta	Caolín
Engobe	Natural
Decoración	Chevron
Colores	Naranja/marrón sobre crema
Tradicón	Cajamarca tradicional
Cronología	Horizonte Medio

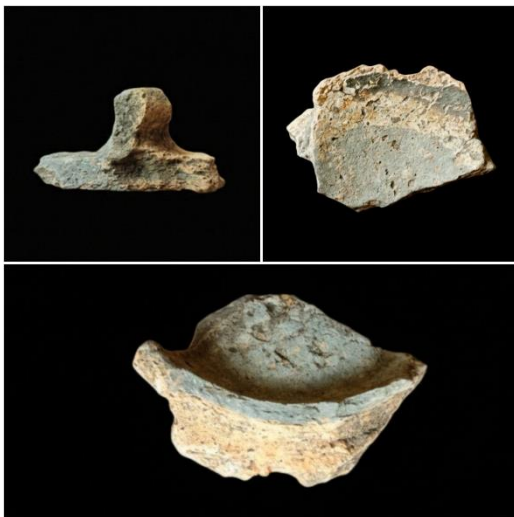


Imagen 45: Fragmento 8 en diversas vistas. Se puede apreciar que hay dos colores de cerámica una roja y otra negra que no parece ser un descuido o una casualidad, todo hace indicar que la base fue intencionalmente oxidada, mientras el cuerpo fue reducido; así mismo sobre la arcilla reducida fue coloreado de blanco.

Tabla 8: Características fragmento 8

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Base anular + cuerpo inferior
Grosor	5 mm (base) - 6 mm (cuerpo)
Pasta	Bícroma: arcilla roja en la base, arcilla negra reducida en el cuerpo
Tecnología de cocción	Mixta experimental: atmósfera oxidante en la base, reductora en el cuerpo
Tratamiento superficial	Alisado intenso
Decoración	Geométrica simple (banda concéntrica)
Colores	Blanco + negro sobre superficie negra
Forma	Base anular (diámetro estimado 8-10 cm)

Tradición	Producción local experimental
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	Este fragmento es el más singular del conjunto. Combina tres elementos que no aparecen juntos en las tradiciones cerámicas conocidas: (1) base anular, una forma característica de la costa norte; (2) cocción reductora que produce superficie negra, técnica poco común en la sierra; (3) decoración en blanco y negro. Sin embargo, los motivos decorativos son geométricos simples, sin iconografía figurativa costeña. Esta combinación sugiere un proceso de apropiación selectiva: los alfareros locales adoptaron formas y paletas de la costa, pero

	las ejecutaron con tecnología propia y motivos locales
--	--

Importancia:

- Documentación en Chota de cerámica de cocción reductora con decoración blanco/negro y base anular.
- Se puede indicar que es un proceso de innovación local: combina nueva pasta (arcilla negra), nueva tecnología (cocción reductora), nueva forma (base anular) y nueva paleta (blanco/negro).

CC-9



Imagen 46: Fragmento 9 en diversas vistas

Tabla 9: Características fragmento 9

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo
Grosor	5-6 mm
Pasta	Caolín

Engobe	Natural
Decoración	Diagonales / chevron
Colores	Naranja/marrón sobre crema
Tradición	Cajamarca tradicional
Cronología	Horizonte Medio

CC-10



Imagen 47: Fragmento 10 en diversas vistas. Si se observa bien se ve pintura blanca sobre la cerámica blanca

Tabla 10: Características fragmento 10

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo

Grosor	4 mm
Pasta	Caolín
Engobe	Natural
Tratamiento superficial	Alisado
Decoración	Pintura blanca sobre fondo crema (contraste sutil)
Colores	Blanco sobre crema
Forma inferida	Cuerpo de tazón de paredes muy finas
Tradición	Cajamarca Medio experimental
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	La técnica de blanco sobre blanco (o blanco sobre crema) requiere gran precisión y denota un artesano experimentado. Esta

	búsqueda de contrastes sutiles, en lugar de los contrastes fuertes del naranja/marrón tradicional, indica experimentación estética
--	--

Importancia: Blanco sobre pasta blanca (caolín). Efecto de contraste sutil. Misma experimentación cromática que CC-1,2,3 y CC-11.

CC-11



*Imagen 48: Fragmento 11 en diversas vistas, al igual
que la pieza anterior se repite el patrón blanco sobre el
blanco*

Tabla 11: Características fragmento 11

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Borde
Grosor	5 mm
Pasta	Caolín
Engobe	Blanco
Decoración	Línea horizontal + ángulos rectos
Colores	Blanco + naranja/marrón sobre crema
Forma inferida	Tazón de borde afinado

Tradición	Cajamarca Medio experimental
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	Bícromo blanco + marrón sobre caolín. Esta misma combinación cromática aparece en CC-1, CC-2 y CC-3, pero sobre arcilla roja, lo que sugiere un programa experimental coordinado

Importancia: Bícromo blanco + marrón sobre caolín. Misma paleta cromática que CC-1,2,3 (sobre arcilla roja).

CC-12



Imagen 49: Fragmento 12 en diversas vistas, se observa hollín en el exterior

Tabla 12: Características fragmento 12

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Borde/cuerpo
Grosor	4-6 mm

Pasta	Arcilla intermedia, inclusiones visibles
Engobe	Ausente
Decoración	Sin decoración
Tradición	Utilitaria local
Cronología	Horizonte Medio
Observaciones	Presenta hollín en la superficie exterior, indicando uso exposición al fuego

CC-13



Imagen 50: Fragmento 13 en diversas vistas

Tabla 13: Características fragmento 13

Atributo	Descripción
Parte anatómica	Cuerpo inferior (base plana)
Grosor	10 mm

Pasta	Arcilla rojiza gruesa, desgrasante abundante
Engobe	Ausente
Decoración	Sin decoración
Forma inferida	Olla o cántaro de almacenamiento
Tradición	Utilitaria local
Cronología	Horizonte Medio

Caracterización tecnológica del conjunto

El análisis permite identificar tres grandes tendencias tecnológicas dentro de un mismo horizonte ocupacional.

Producción sobre caolín (Tradición Cajamarca Media)

Cinco fragmentos presentan pasta clara fina compatible con caolín (CC-4, CC-6, CC-7, CC-9, CC-10, CC-11). Sus características incluyen:

- Superficie alisada fina.
- Decoración geométrica (chevron, diagonales, ángulos rectos).
- Paleta naranja/marrón sobre fondo crema.
- Presencia de engobe blanco en CC-10 y CC-11.

La aplicación de engobe blanco sobre soporte ya claro (CC-10 y CC-11) sugiere control técnico orientado a homogeneizar la superficie o generar efectos cromáticos sutiles, particularmente en casos de blanco sobre blanco.

Estas características son consistentes con la fase Cajamarca III (ca. 700–900 d.C.) dentro de la secuencia regional.

Arcilla rojiza con engobe blanco

Tres fragmentos (CC-1, CC-2 y CC-3) presentan pasta rojiza, probablemente regional, recubierta con engobe blanco sobre el cual se aplicó decoración naranja/marrón.

Este patrón reproduce el esquema cromático típico de la tradición Cajamarca (naranja/marrón sobre fondo claro), pero utilizando un soporte diferente al caolín.

La aplicación de engobe sobre arcilla rojiza indica:

- Preparación deliberada del soporte.
- Búsqueda de contraste cromático controlado.
- Adaptación técnica dentro de un canon estético regional compartido.

Sin análisis composicional no puede confirmarse el origen exacto de la arcilla; por ello, debe considerarse como producción regional probable.

Fragmento con superficie reducida y base anular (CC-8)

El fragmento CC-8 presenta:

- Base anular.
- Superficie oscura asociada a atmósfera reductora.
- Diferenciación cromática entre base y cuerpo.
- Decoración blanco sobre negro.

Este rasgo introduce variabilidad tecnológica dentro del conjunto.

La base anular y la superficie reducida podrían corresponder a:

- Experimentación técnica local.
- Adopción selectiva de formas conocidas en redes interregionales del Horizonte Medio.

No se identifican elementos diagnósticos inequívocos asociados a tradiciones externas específicas, por lo que su interpretación debe mantenerse abierta.

Cerámica utilitaria

Dos fragmentos (CC-12 y CC-13) corresponden a vasijas sin decoración, de pasta más gruesa, uno con presencia de hollín externo.

Su inclusión sugiere actividades de preparación o consumo de alimentos asociadas al uso del espacio.

Síntesis cuantitativa

Distribución del conjunto:

- Producción sobre caolín: 46%
- Arcilla rojiza con engobe blanco: 23%
- Superficie reducida (CC-8): 8%
- Utilitaria: 15%

La coexistencia de estas variantes dentro de una muestra reducida indica diversidad tecnológica en un mismo horizonte temporal.

Discusión cronológica

La comparación con la secuencia tipológica de Cajamarca indica mayor compatibilidad con Cajamarca III (ca. 700–900 d.C.).

No se identifican marcadores diagnósticos de:

- Cajamarca II.
- Cajamarca V.
- Tradiciones Chimú.
- Horizonte Tardío (Inca).
- Periodo colonial.

Dado el carácter superficial del conjunto, estas ausencias no demuestran exclusividad cronológica, pero refuerzan la hipótesis de una concentración principal durante el Horizonte Medio, posiblemente entre 650 y 1000 d.C.

Interacción e influencias interregionales

El conjunto no presenta formas ni iconografías estatales inequívocas asociables directamente a Wari. No obstante, ciertos rasgos geométricos y el control cromático son coherentes con dinámicas estilísticas del Horizonte Medio ampliamente compartidas en los Andes centrales.

El fragmento CC-8, con base anular y superficie reducida, recuerda soluciones técnicas conocidas en tradiciones costeñas septentrionales; sin embargo, no exhibe elementos diagnósticos propios de Lambayeque ni de otras tradiciones específicas.

En conjunto, los datos sugieren participación en redes interregionales de intercambio simbólico y tecnológico, más que dependencia directa o importación masiva.

Interpretación funcional

La predominancia de tazones y cuencos, junto con un posible vaso de base anular y fragmentos utilitarios, es compatible con

actividades de consumo ritual o eventos episódicos en la cima del cerro.

No es posible confirmar fractura intencional ni deposición ritual estructurada; sin embargo, la composición del conjunto sugiere un uso no estrictamente doméstico permanente.

Conclusión

El conjunto cerámico del cerro Condorcaga evidencia:

1. Inserción clara dentro del horizonte Cajamarca Medio.
2. Variabilidad tecnológica que incluye uso sistemático de engobe blanco sobre distintos soportes.
3. Adaptación estética coherente con repertorios regionales.
4. Participación en redes interregionales del Horizonte Medio sin evidencia de dependencia directa.

Aunque la muestra es reducida y carece de contexto estratigráfico, los datos sugieren que Condorcaga formó parte activa de las

dinámicas tecnológicas y simbólicas del primer milenio d.C., articulando tradición regional y variabilidad técnica dentro de un mismo marco cultural.

CAPITULO V: INTERPRETACIONES Y CONCLUSIONES

Hacia una comprensión integral de la Chullpa de

Condorcaga Síntesis e integración de la evidencia

Esta investigación ha examinado un paisaje arqueológico donde la topografía, la arquitectura funeraria y la materialidad cerámica convergen en un sistema de significados sociales y simbólicos. Los relieves de la chullpa han sido analizados desde una perspectiva iconográfica comparativa, identificando paralelos interregionales y posibles lecturas en el marco de la cosmovisión andina. Los fragmentos cerámicos superficiales del cerro Condorcaga, hasta ahora poco contextualizados, aportan evidencia material para reconstruir prácticas rituales, cronologías y vínculos culturales en la sierra norte de Cajamarca.

La integración de estos datos permite proponer una lectura histórica que trasciende la descripción: el sitio no fue un asentamiento efímero, sino un lugar deliberadamente

configurado donde el paisaje natural fue resignificado mediante intervenciones arquitectónicas, iconográficas y rituales. El cerro Condorcaga emerge así como un espacio de interacción entre memoria colectiva, poder ritual y sacralidad, inserto en dinámicas regionales del primer milenio d.C.

El paisaje como texto sagrado

La Chullpa de Condorcaga no puede entenderse como monumento aislado; forma parte de un paisaje ritual donde elementos naturales y contruidos se articulan en una geografía sagrada. Su emplazamiento en la margen izquierda de la quebrada Vizcamayo (posiblemente "río sagrado"), al noroeste del cerro Condorcaga ("peña del cóndor"), responde a una lógica andina: los cerros como apus tutelares que exigen ofrendas, las quebradas como ejes de conexión entre hanan pacha y ukhu pacha, y las cuevas (como "El Encanto") como pacarinas de origen linajístico.

La formación rocosa conocida como "El Guardián" —un rostro humano de perfil visible desde cierto ángulo— invita a considerar si los constructores prehispánicos percibieron y valoraron esta pareidolia como huaca con agencia propia, un fenómeno documentado en otras tradiciones andinas. La chullpa actúa como eje articulador: orientada hacia el cerro, abierta a la quebrada y vinculada a la gruta, configura un centro ceremonial donde convergen las fuerzas del paisaje.

En este paisaje, la chullpa actúa como eje articulador. No domina el horizonte ni busca la visibilidad panorámica —como bien observó Isbell (Isbell, 1997)—, sino que se inserta en un diálogo íntimo con los elementos naturales: mira hacia el cerro, se abre hacia la quebrada, se vincula con la gruta. Es, en suma, un *centro ceremonial* donde convergen las fuerzas del paisaje.

Los tallados: un bestiario sagrado y sus significados

El análisis iconográfico de los relieves nos enfrenta a un universo simbólico complejo y coherente. Lejos de ser meras decoraciones, estas imágenes constituyen un *lenguaje visual* que expresa concepciones fundamentales sobre el mundo, los seres que lo habitan y las relaciones entre ellos.

El principio de dualidad

Las figuras zoomorfas enfrentadas del dintel (Imagen 8) sintetizan un principio andino esencial: el *yanantin* (o dualidad complementaria) (Mamani, 2019). No se trata de opuestos que se excluyen, sino de pares que se necesitan para completar la totalidad. La simetría especular de estas dos criaturas — probablemente un felino y un cánido— sugiere que los antiguos habitantes de Condorcaga concebían el mundo como un equilibrio dinámico entre fuerzas distintas pero complementarias: el día y la noche, el arriba y el abajo, lo masculino y lo femenino.

La posible diferenciación sexual entre ambas figuras (el bulto notorio en la figura derecha) refuerza esta interpretación. La dualidad no es abstracta: se encarna en la materialidad de los cuerpos, en la capacidad de engendrar y perpetuar la vida.

El felino lunar: un visitante de otros mundos

Una de las figuras más notables del conjunto es el llamado "*felino lunar*" o animal rampante del paramento este (Imagen 13). Su parecido con representaciones Moche, Recuay, Huari norteño, Chimú es innegable, como hemos documentado ampliamente con piezas del Museo Larco. Sin embargo, sería simplista concluir que se trata de una simple importación o imitación.

El felino lunar de Condorcaga tiene rasgos propios: el objeto que sostiene en la pata delantera —que hemos interpretado como un posible cuchillo ceremonial o tumi—, la oreja en forma de pico de ave, la voluta espiralada de la cola. Estamos, más bien, ante una *apropiación creativa*: los talladores locales conocían la

iconografía de las grandes tradiciones costeñas, pero la reinterpretaron según sus propios códigos estéticos y necesidades rituales.

¿Qué representa esta criatura? En las tradiciones andinas, los felinos están asociados al poder, la ferocidad, pero también a la noche y al mundo subterráneo. El "felino lunar" es una entidad liminar, que transita entre el mundo diurno y el nocturno, entre la superficie y las profundidades. Su mirada concéntrica —ese ojo que nos observa desde la piedra— es la mirada de quien ve más allá de lo aparente, de quien accede a los secretos del cosmos (Fuentes, 2021), (Museo-Larco, 2020) (Mackey & Vogel, 2003).

Las orejas en forma de pico: una clave interpretativa

Un detalle recurrente en varias figuras merece atención especial: las orejas que, vistas con atención, adoptan la forma de pico de ave. Lo hemos observado en el felino del paramento este (Imagen 11) y en el propio felino lunar (Imagen 13). Esta característica, que

algunos autores han interpretado como "oreja caída" atribuible al Horizonte Medio (Isbell, 1997), podría tener un significado más profundo.

En la cosmovisión andina, las aves —especialmente las rapaces y los cóndores— pertenecen al *hanan pacha*, el mundo de arriba. Son mensajeras entre los humanos y las deidades celestes. Si los felinos representan el poder terrestre y del mundo de abajo, su fusión con atributos aviares podría simbolizar la *totalidad*: criaturas capaces de transitar todos los niveles del cosmos (Museo-Larco, 2020). Esta lectura explicaría también la ubicación jerárquica de algunas de estas figuras en la parte superior de los muros.



Imagen 51: Izquierda detalle de la oreja y ojo del felino lunar del Museo Larco de Lima, a la derecha detalle de la oreja y ojo del felino lunar del Condorcaga. Aparentemente en ambos casos se representa un ave

Escenas de sacrificio y transformación

Las composiciones más complejas —el personaje picoteado por aves (paramento norte) y la escena de interacción dorsal zoomorfa (paramento oeste)— nos introducen en narrativas de carácter ritual. La escena de aves picoteando a un ser humano encuentra paralelos directos en la cerámica Mochica, donde se ha interpretado como representación de sacrificios de prisioneros o castigos a transgresores (Castillo, 2000), (Quilter, 2009).

Pero en el contexto de Condorcaga, esta escena adquiere matices propios. No se trata necesariamente de violencia punitiva, sino quizás de *rituales de transformación*: el chamán que es "devorado" por sus animales auxiliares para renacer con nuevos poderes, o el muerto cuyo cuerpo es entregado a las aves para que su espíritu ascienda al mundo superior. La presencia de una cabeza invertida en otra composición —símbolo recurrente de muerte y renacimiento en el arte andino— refuerza esta interpretación.

La escena del paramento oeste, donde una figura zoomorfa envuelve o "abrazo" por la espalda a un ser humano, podría representar el momento mismo de la *transformación chamánica*: el momento en que el especialista ritual adopta la forma de su alter ego animal para viajar a otros mundos (Chaparro, 2011), (Donnan, 1978).

El mono y el pato: la inclusión de lo diverso

La presencia de un primate (Imagen 33) en un contexto andino resulta particularmente sugerente. Los monos no son animales propios de la sierra de Chota; habitan en la selva alta, en las vertientes orientales. Su representación indica, por tanto, que los habitantes de Condorcaga tenían conocimiento —directo o indirecto— de otras regiones ecológicas, y que integraban esas criaturas exóticas a su imaginario simbólico.

El pato o ave acuática, por su parte, vincula la escena con el agua, con las lagunas y los ríos. En los Andes, el agua es principio generador, fuerza vital que fecunda la tierra. Su inclusión en una composición que incluye también a un mono —criatura del bosque cálido— y una cabeza invertida podría estar narrando un mito de origen que conectaba los diferentes pisos ecológicos: la puna, la sierra, la selva.

Todos estos relieves constituyen un lenguaje visual coherente que expresa concepciones cosmológicas y rituales. Tres ejes principales emergen:

- **Dualidad y umbral** (paramento sur): Las figuras zoomorfas enfrentadas en simetría especular remiten al principio andino de yanantin (complementariedad). La posible diferenciación sexual refuerza una lectura de equilibrio dinámico entre opuestos complementarios, adecuada a un contexto funerario de transición.
- **Interacción antro-po-zoomorfa** (paramentos este y norte): El "felino lunar" rampante y las escenas de aves picoteando humanos muestran paralelos con repertorios Moche (fases III–V, ca. 200–800 d.C.) y Recuay (ca. 200–700 d.C.), en rasgos como ojos concéntricos, fauces abiertas y posturas de transformación o suplicio. Estos motivos indican

participación en un horizonte simbólico compartido del primer milenio d.C.

- **Transformación y agencia ritual** (paramento oeste): Las interacciones dorsal zoomorfa-humana y elementos híbridos (mono, pato, cabeza invertida) sugieren narrativas chamánicas o de tránsito entre mundos. La inclusión de fauna exótica (primate de selva alta, ave acuática) apunta a un imaginario que conecta pisos ecológicos diversos (puna, sierra, selva), posiblemente en mitos de origen.

Rasgos como orejas en forma de pico de ave en felinos fusionan atributos de ukhu pacha (felino, subterráneo) y hanan pacha (ave, celeste), simbolizando entidades liminares capaces de transitar todos los niveles cosmológicos.

La cerámica del cerro Condorcaga: un centro de innovación olvidado

El análisis de los 13 fragmentos superficiales revela diversidad técnica y estilística concentrada en el Horizonte Medio (ca. 700–900/1000 d.C., afinidades con Cajamarca III). Se identifican cuatro tradiciones:

1. **Producción sobre caolín tradicional** (~54%): Decoración geométrica naranja/marrón sobre crema, continuidad de Cajamarca Media.
2. **Arcilla rojiza con engobe blanco** (~23%): Transferencia de paleta Cajamarca a soportes locales.
3. **Producción experimental con reducción** (~8%, destacando CC-8): Base anular (influencia costeña), cocción diferencial (superficie negra reductora), decoración blanco/negro. Ejemplo paradigmático de apropiación selectiva y experimentación local.
4. **Utilitaria sin decoración** (~15%): Logística ritual.

Esta diversidad no indica un taller o basural doméstico, sino deposiciones rituales (ofrendas al apu, libaciones con CC-8, comensalidad). Los alfareros locales conocieron formas y paletas costeñas (base anular, blanco/negro), pero las adaptaron a recursos y estéticas serranas, generando híbridos originales. Esto matiza modelos difusionistas del Horizonte Medio: Condorcaga evidencia creatividad periférica, no mera recepción pasiva.

Cronologías en disputa

Uno de los debates más interesantes que suscita este estudio es el de la cronología. Los distintos investigadores que han abordado la Chullpa del Condorcaga han propuesto dataciones que oscilan entre el 600 a.C. y el 800 d.C. ¿A qué se debe tanta dispersión?

Nuestra investigación sugiere que **el monumento tuvo una larga historia de uso y posiblemente múltiples momentos de intervención**. Los tallados no son todos coetáneos. Isbell ya observó que la escena de las aves picoteando al personaje humano

parece inconclusa, como si se hubiera abandonado la labor antes de terminarla (Isbell, 1997). Esto indica que la chullpa fue un *proyecto en el tiempo*, quizás reformado y ampliado en distintas épocas.

Los fragmentos cerámicos del cerro Condorcaga —el único material recuperado en contextos superficiales asociables al sitio— nos proporcionan una horquilla cronológica precisa: **700-900 d.C., esto es, el Horizonte Medio**. Todos los fragmentos analizados corresponden a Cajamarca III, sin presencia de fases anteriores ni posteriores.

¿Significa esto que la chullpa fue construida en esa época? No necesariamente. La cerámica procede de la cima del cerro, no de la estructura misma. Es posible que el cerro haya sido utilizado como espacio de ofrendas durante el Horizonte Medio, mientras que la chullpa —o al menos algunos de sus tallados— podría ser anterior.

Las comparaciones iconográficas nos ofrecen pistas adicionales. El felino lunar tiene paralelos claros en Moche I y II (aprox. 200-500 d.C.) (Shady & Rosas, 1976), pero también en tradiciones del Horizonte Medio. La escena de aves picoteando humanos aparece en Moche III-IV (aprox. 400-700 d.C.) (Quilter, 2009). El rostro antropomorfo con tocado recuerda a los huacos retrato Moche, pero también a tradiciones serranas más tardías.

Articulación entre relieves y cerámica

- **Relieves:** Paralelos más directos con Moche III-V (felino lunar, suplicados) y Recuay (interacción dorsal), sugiriendo fase principal en Intermedio Temprano tardío (ca. 400–800 d.C.).
- **Cerámica:** Concentrada en Horizonte Medio (Cajamarca III, 700–900 d.C.), sin marcadores anteriores ni posteriores.

Hipótesis de secuencia:

1. Tallado original de relieves principales (ca. 400–800 d.C., Intermedio Temprano tardío): Influencias Moche/Recuay en contexto regional.
2. Uso ritual intensivo de la cima (700–900/1000 d.C., Horizonte Medio): Ofrendas cerámicas con innovación local; posible reutilización o adición menor de relieves.
3. Reutilización como spolia y resignificación (posible Intermedio Tardío temprano): Bloques antiguos incorporados a estructura funeraria visible.
4. Abandono: Final Horizonte Medio o inicios Intermedio Tardío (sin Cajamarca V, Chimú o Inca).
5. Esta secuencia es provisional; requiere excavaciones, dataciones absolutas (termoluminiscencia, C14) y análisis de pátina.



Imagen 52: Esquema cronológico (Imagen creada con ayuda de la IA)

La tragedia contemporánea: patrimonio en riesgo

Esta investigación no puede concluir sin abordar la situación actual del monumento, que es verdaderamente dramática. Durante el tiempo que hemos dedicado a este estudio, hemos sido testigos de la progresiva destrucción de un patrimonio que ha sobrevivido más de mil años y que hoy enfrenta amenazas sin precedentes.

El colapso definitivo del acceso original al segundo nivel —la llamada "ventana"— en 2025 es solo el episodio más visible de una tragedia continua. A esto se suman:



Imagen 53: La famosa ventana, que en realidad era el acceso del segundo piso, fue destruida en el 2025



*Imagen 54: Chullpa en la actualidad con la ventana
destruida*

- **Grafitis sistemáticos** que cubren las superficies talladas, superponiendo nombres y fechas contemporáneos a iconografía prehispánica. Estos actos no solo afean el monumento: alteran irreversiblemente la pátina arqueológica y dificultan futuros estudios.



*Imagen 55: Gran cantidad de grafitis por los visitantes,
lo más trágico de ello muchos son de instituciones de la
ciudad*

- **Extracción de piedras** en la base del cerro Condorcaga, que amenaza con provocar derrumbes que podrían afectar tanto a la formación natural como a las estructuras arqueológicas.

- **Recolección de fragmentos cerámicos** por visitantes que se llevan "recuerdos" de la cima del cerro, destruyendo así el contexto arqueológico y la posibilidad de estudios más amplios.
- **Uso del sitio como escenario para fotografías personales**, escalando los muros y pisoteando las superficies, sin la menor conciencia de que se trata de un bien cultural excepcional.



Imagen 56: Paramento oeste que es usado por malos visitantes para subirse a tomar fotos sobre la chullpa

La responsabilidad de esta destrucción es múltiple. Corresponde, en primer lugar, a las **autoridades competentes** en sus distintos niveles: comunal, distrital, provincial, regional y nacional (Ministerio de Cultura). Su omisión o insuficiente

implementación de medidas de protección ha permitido que el daño continúe y se agrave progresivamente.

Pero también corresponde a **cada visitante**. Reducir un monumento de valor excepcional a un mero soporte para fotografías personales denota una profunda carencia de conciencia patrimonial. Este comportamiento no solo degrada el sitio, sino que perpetúa una lógica extractivista y desconsiderada hacia el legado común.

Es imperativo exigir acciones concretas e inmediatas:

1. **Delimitación y señalización adecuada** del sitio, que informe a los visitantes sobre su valor y las normas de comportamiento.
2. **Vigilancia permanente**, con participación de la comunidad local.
3. **Sanciones efectivas** para quienes dañen el patrimonio.

4. **Campañas educativas** dirigidas tanto a la población local como a los visitantes, que promuevan una cultura de respeto y valoración del patrimonio.
5. **Investigación sistemática** que permita conocer mejor el sitio y fundamentar científicamente su puesta en valor.

Reflexión final: el legado de Condorcaga

Al término de este estudio, nos queda la certeza de que la Chullpa del Condorcaga es mucho más que un monumento funerario. Es un **libro de piedra** donde una sociedad antigua inscribió sus concepciones del mundo, sus creencias religiosas, su relación con el paisaje y su creatividad artística. Es también un **testimonio de agencia histórica**: los habitantes prehispánicos de Chota no fueron receptores pasivos de influencias externas, sino protagonistas activos de su propia historia, capaces de innovar, experimentar y crear.

Los alfareros de Condorcaga, con sus experimentos cromáticos y técnicos, nos enseñan que la innovación no es patrimonio exclusivo de los grandes centros. También en las comunidades campesinas, en los aparentes "márgenes" de la civilización andina, hubo mentes curiosas, manos hábiles y espíritus creativos.

Los talladores de los relieves, por su parte, nos recuerdan que el arte no es mera decoración. Cada figura, cada voluta, cada ojo concéntrico encierra un significado, una intención comunicativa. Descifrar esos significados es una tarea colectiva que requiere el concurso de arqueólogos, historiadores del arte, antropólogos y, sobre todo, de la propia comunidad chotana, heredera de este legado.

Preservar la Chullpa del Condorcaga no es, por tanto, un acto de nostalgia hacia el pasado. Es una **responsabilidad con el futuro**: con las generaciones que vendrán y que tienen derecho a conocer, estudiar y emocionarse con este testimonio de la creatividad

humana. Es también un **acto de justicia** con quienes construyeron este monumento y con quienes, durante siglos, lo cuidaron y respetaron.

La destrucción de cualquier patrimonio es irreversible. Una piedra tallada que se fractura, un fragmento cerámico que se extrae de su contexto, un grafiti que se pinta sobre un relieve milenario: todo ello es pérdida definitiva, conocimiento que se esfuma para siempre.

Pero aún estamos a tiempo. La Chullpa del Condorcaga sigue en pie, herida pero no vencida. Sus muros guardan aún muchos secretos por descubrir. Sus relieves esperan a nuevos investigadores que sepan interrogarlos. Sus piedras, simplemente, esperan.

Depende de nosotros —autoridades, investigadores, comunidad local, visitantes— que esa espera no sea en vano. Depende de

nosotros que, mil años después, la voz de los antiguos chotanos pueda seguir siendo escuchada.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Vasquez, P. (1991). *Arqueología de Chota: Arquitectura y arte lítico, Un complejo funerario que configura la cultura Chetilla* (Vol. I). Lima: Festival del libro chotano. Organizado por la asociación de ex-alumnos sanjuanistas-Lima.

Bracamonte, E. (2019). La cerámica Cajamarca como evidencia de interacción social en Santa Rosa de Pucalá, valle medio de Lambayeque, durante el Horizonte Medio. *V CONGRESO NACIONAL* (págs. 25-43). Ministerio de Cultura.

Bracamonte, E., & Maco, P. (2021). *Arquitectura Funeraria en Chota: Características, decoraciones y conexiones regionales*. Ministerio de Cultura. Recuperado el 20 de 2 de 2026, de <https://cultura24.tv/videoteca/arquitectura-funeraria-en-chota-caracteristicas-decoraciones-y-conexiones-regionales>

- Cadenillas Gálvez, F. (1937 [republicado en 1991]). Influencia Chavín. En F. C. Glavez, *Chota en la historia del Perú [Tesis para bachiller]* (págs. 67-76). Lima: Festival del Libro Chotano. Organizado por la asociación de ex-alumnos sanjuanistas - Lima.
- Calvo, J. (2022). *Nuevo diccionario español - qechua quechua - español*. Lima: Fondo editorial USMP.
- Castillo, L. (2000). Los rituales mochica de la muerte. *editorial PUCP*.
- Chaparro, A. (2011). Teo-iconología del poder sacrificial entre los mochica. *Aisthesis*, 72-91. Obtenido de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000200004>
- Chirinos, P. (2019). PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DE LA COLECCIÓN REICHLEN-CAJAMARCA TEMPORADA 2018-19. *Ministerio de Culutra*.

- Donnan, C. (1978). IV. The thematic approach to moche art. En C. Donnan, *Moché art of Peru : Pre-Columbian symbolic communication*. Museum of Cultural History, University of California.
- Escobedo, M., Blanca, L., & Cynthia, V. (2011). Cultura Cajamarca Arte en el antiguo Perú. *UNMSM, facultad de letras y ciencias humanas*, 1-35.
- Espinoza Soriano, W. (2019). Guambo. Huanbos. (Cutervo - Jaén). En W. Espinoza Soriano, *Etnias del imperio de los incas: Reinos, señoríos, curacazgos y cacicatos* (pág. 938). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Fuentes, C. (2021 de febrero de 2021). *El animal lunar: una tradición nortena*. Obtenido de El Brujo: <https://www.elbrujo.pe/blog/el-animal-lunar-una-tradicion-nortena#>

Intor, M. (2010). *yach'akushun Qichwanchiqta Aprendamos nuestro quechua*. Cajamarca: Fondo editorial Municipalidad de Cajamarca.

Mackey, C., & Vogel, M. (2003). La Luna sobre los Andes: Una revisión del animal lunar. Moche: Hacia el final del milenio. *La Luna sobre los Andes: Una revisión del animal lunar. Moche: Hacia el final del milenio*, 1, 325-42.

Mamani, M. (2019). Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 191-203.

Museo-Larco. (10 de abril de 2020). Descubre el antiguo Perú con el museo Larco. cap. 10. Dragón andino. (M. Larco, Ed.) Recuperado el 2026, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=uFnhsLFEzP0>

Prieto , G., Cusicanqui, S., & Fernandini, P. (2007). , Estudio de la Cerámica Cajamarca Tardía y de la Cerámica de estilos

Huari del Área 35, San José de Moro, valle de Jequetepeque.
Programa Arqueológico San José de Moro, 163-219.

Prieto, G., Cusicanqui, S., & Fernandini, F. (2007). Estudio de la Cerámica Cajamarca Tardía y de la Cerámica de estilos Huari del Área 35, San José de Moro, valle de Jequetepeque.
Programa Arqueológico San José de Moro, 163-219.

Quilter, J. (2009). Los mochicas del sur. En L. Castillo, & C. Pardo, *De Cupisnique a los Incas: El arte del Valle de Jequetepeque : La donación Petrus Fernandini al MALI* (págs. 176-178). Lima: MALI.

Rostoworoski, M. (1988). Inicio del desenvolvimiento Inca. En M. Rostoworoski, *Historia del Tahuantinsuyo* (págs. 31-43). Lima : Instituto de Estudios Peruanos IEP .

Shady, R., & Rosas, E. (1976). *Enterramientos en Chullpas de Chota (Cajamarca)*. Lima: Publicaciones del Museo Nacional de

Antropología y Arqueología. Serie Investigaciones de campo.

Sipán, P. d. (s.f.). *Patronato de Sipán*. Obtenido de Investigación en Chota: <https://patronatodesipan.org/investigacion-en-chota/>

Tapia, J. (2025). CAPÍTULO II: De los límites del gran Señorío de los Huambos o Whampu. En J. Tapia, *La Historia Poco Contada de Fray Juan Ramirez y Los Limites Del Señorío Los Huambos: Limite y extensión geográfica* (págs. 14-47). Chota. Obtenido de https://www.academia.edu/145479995/La_Historia_Poco_Contada_de_Fray_Juan_Ramirez_y_Los_Limites_Del_Se%C3%B1or%C3%ADo_Los_Huambos

Tapia, J. (2025). Capítulo III: Incongruencias Territoriales y la Refutación del Topónimo Chotmarca. En J. Tapia, *La Ficción del 1 de noviembre de 1552 - Un Análisis Crítico a la*

Fundación Española de Chota (págs. 11-15). Chota.
Obtenido de
https://www.academia.edu/145479973/La_Ficci%C3%B3n_del_1_de_noviembre_de_1552_Un_An%C3%A1lisis_Cr%C3%ADtico_a_la_Fundaci%C3%B3n_Espa%C3%B1ola_de_Chota

Watanabe, S. (2009). La cerámica caolín en la cultura Cajamarca (sierra norte del Perú): el caso de la fase Cajamarca Media. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 205-235.
doi:DOI: 10.4000/bifea.2592

Watanabe, S. (2019). Dominio provincial wari en el Horizonte Medio: el caso de la sierra norte del Perú. *Research Papers of the Anthropological Institute Vol.8*, 230-56.

William, I. (1997). CHAPTER VII The Open Sepulchers of Chota-Cutervo. En W. H. Isbell, *Mummies and mortuary*

monuments : a postprocessual prehistory of central (págs. 214-283). Texas: University of Texas.

Zuñiga Rivera, E. (1986). *Chota: centro de identidad andina* (1991 ed.). Lima: Festival del libro chotano. Organizado por la asociación de ex-alumnos sanjunistas-Lima.

SOBRE EL AUTOR

Juan Tapia (jdiegotr96@gmail.com) es médico de profesión e investigador independiente por convicción, dedicado al estudio de la historia y el patrimonio cultural de Chota.

Autor de:

1. Muy breve historia de Bagua: "El pueblo dividido"
2. De la fundación española a la reducción de indios:
desenredando la historia de Chota
3. La historia poco contada de fray Juan Ramírez y los
límites del señorío de los Huambos
4. Acunta en la historia de Chota
5. La ficción del 1 de noviembre de 1552: un análisis crítico
a la fundación española de Chota

